

I volumi sono stati pubblicati grazie ai contributi di



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA
DIPARTIMENTO DI SCIENZE DEI BENI CULTURALI, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA



FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI VITERBO



DIPARTIMENTO DI LETTERE ARTI E SCIENZE SOCIALI,
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI G. "D'ANNUNZIO" DI CHIETI



DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI,
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE



ASSEMBLEA REGIONALE DELLA SICILIA



TECNO-ART, ASCOLI PICENO

redazione scientifica

Simone Piazza

con

Michele Benucci

Chiara Bordino

Ivana Bruno

Daniela Sgherri

Elaborazione delle immagini

Domenico Ventura

©

Proprietà letteraria riservata

Gangemi Editore spa

Piazza San Pantaleo 4, Roma

www.gangemieditore.it

Nessuna parte di questa
pubblicazione può essere
memorizzata, fotocopiata o
comunque riprodotta senza
le dovute autorizzazioni.

*Le nostre edizioni sono disponibili
in Italia e all'estero anche in
versione ebook.*

*Our publications, both as books
and ebooks, are available in Italy
and abroad.*

ISBN 978-88-492-2730-7

In copertina: Pittura, architettura, paesaggio. Contaminazioni, abrasioni, innesti. Immagini, 2014 (particolare).
Foto Gaetano Alfano

L'OFFICINA DELLO SGUARDO

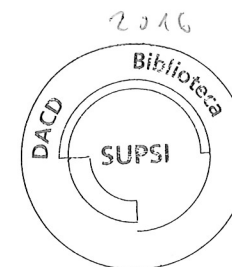
Scritti in onore di Maria Andaloro

a cura di

Giulia Bordi, Iole Carlettini, Maria Luigia Fobelli,
Maria Raffaella Menna, Paola Pogliani

Volume 1

I LUOGHI DELL'ARTE



GANGEMI EDITORE

GLI HODIGOI IN SICILIA

Michele Bacci

«La dipingono in guisa di sedere sopra d'un'arca paragonandosi a quella del testamento, in cui era la manna celeste, Heb. 9.4. Sotto l'arca stanno due sacerdoti vestiti alla Greca, i quali in alto la portano, e la Vergine, che sopra le siede, tiene il suo figlio nel grembo a mezzo il petto, che ritto gli stà, e cinto d'una gran luce, et ella con le braccia aperte, mirando il cielo, pare che al suo figlio tutto il mondo inviti»¹

Con queste parole l'autore seicentesco di una dettagliata descrizione delle chiese di Roma, Ottavio Panciroli, spiegava ai suoi contemporanei la singolarità iconografica dell'immagine titolare della chiesa nazionale dei Siciliani nell'Urbe, Santa Maria di Costantinopoli. La scelta di quest'intitolazione e dell'esposizione sull'altare di un'immagine tanto *sui generis* si spiegava con l'ampia diffusione di una leggenda secondo la quale i popoli della Sicilia avrebbero mantenuto anche dopo la caduta della capitale bizantina una profonda venerazione per la più famosa delle icone colà venerate, l'effigie-palladio venerata nel monastero degli *Hodegoi* e pertanto conosciuta sotto l'epiteto di «Hodegetria»².

Tutta una serie di studi recenti ha messo in chiaro che l'opera così denominata era una tavola di dimensioni colossali, recante sul *recto* la Vergine *aristerokratousa* a mezza figura, a cui faceva *pendant* sul retro la rappresentazione della *Crocefissione*. In età mediobizantina, e fino alla sua distruzione nel 1453, veniva condotta in processione con grande solennità per le strade di Costantinopoli ogni martedì; dalle descrizioni stupite dei pellegrini latini e russi, apprendiamo che si trattava di un evento molto impressionante, giacché la tavola, che doveva essere decisamente pesante, veniva trasportata apparentemente senza fatica alcuna da un solo

uomo che procedeva con le braccia stese a mo' di croce e poteva quindi esser visualmente associato al Cristo crocifisso dipinto nell'immagine stessa. Culmine della cerimonia era la sosta in una pubblica piazza, in cui l'icona operava uno straordinario prodigio: quello di levitare per aria volteggiando su se stessa e dando quindi l'impressione di librarsi in cielo. A vedere il miracolo concorreva tantissima gente: così tanta che si faceva fatica a veder qualcosa, tanta era la calca, che sperava in tal modo di ottenere un batuffolo di cotone posto a contatto con la santa effigie, in modo da poterlo usare come utensile apotropaico³.

Questa consuetudine era talmente celebre da essere imitata anche in altri centri: se ben testimoniato è il caso di Tessalonica, un testo latino di inizi Trecento che sembra essere molto ben informato indica che simili processioni erano organizzate un po' dappertutto nei territori bizantini. Inoltre, l'uso ci è singolarmente ben descritto anche da un buon numero di raffigurazioni due-trecentesche che evocano l'*Hodighitria* nel contesto dell'illustrazione delle stanze dell'*Inno Akathistos* (in virtù dell'anacronistica attribuzione all'icona prodigiosa di un coinvolgimento nei terribili assedi del 626 e del 717). Un ben noto affresco databile al 1282-1284 nella Paregoritissa di Arta, in Epiro, raffigura il portatore che procede col corpo disposto a mo' di croce, mentre i dignitari e i chierici si affollano attorno a lui e il volgo, nella parte più bassa, si affretta a ricevere i batuffoli di cotone e si rilassa acquistando qualcosa da mangiare ai banchi della fiera (fig. 1)⁴. Nell'icona agiografica trecentesca conservata nella cattedrale dell'Assunzione al Cremlino all'episodio sono addirittura riservate due scene: in una compare l'arrivo solenne



FIG. 1 La processione dell'Hodigitria, pittura murale, 1282-1284. Arta, Panagia Parigoritissa

dell'icona, portata sulle spalle da un uomo vestito di rosso, presso il quale si accalcano chierici, alti personaggi della corte, donne e bambini. Nell'altra tutti, compresi i vescovi e i metropoliti, assistono estasiati al mistico volteggiare dell'icona (figg. 2-3)⁵.

Giust'appunto, l'icona, che in tutte queste rappresentazioni è caratterizzata distintamente come un'immagine della Vergine Maria a mezza figura, coperta dal suo ampio *maphorion* blu scuro, che regge il Bambino benedicente vestito con tunica e *himation* ocre striati d'oro. Tali sono le caratteristiche che, oltre che in un vastissimo nu-

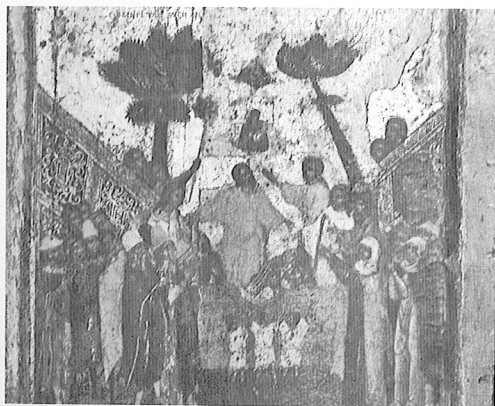


FIG. 2 La processione dell'Hodigitria, dettaglio di un'icona, tardo secolo XIV. Mosca, Cattedrale dell'Assunzione al Cremlino

mero di riproduzioni di età bizantina e post-bizantina, ritroviamo fedelmente evocate in quella che probabilmente dev'esser letta come la copia iconograficamente più fedele dell'originale, nonostante si tratti dell'interpretazione quattrocentesca di un modello medievale: mi riferisco alla replica della perduta «Neodighitria» di Rossano, un'immagine che, venerata nel monastero di Santa Maria del Patir sin dal secolo XI, intendeva riprodurre non soltanto l'aspetto, ma anche le caratteristiche culturali del palladio di Costantinopoli. Come nell'originale, si tratta di un'icona bilaterale, con la *Crocefissione* sul retro e la Madonna vestita di blu sul *recto*⁶.

Quest'oggetto pone in evidenza, insieme a una serie di altre testimonianze figurative, che lo schema iconografico dell'*aristerokratousa* era stabilmente associato alle copie della *Hodigitria* anche in Italia meridionale. In virtù di questo ci si può a buon diritto chiedere come sia stato possibile che le raffigurazioni cinque-seicentesche della *Madonna d'Itria* abbiano inteso evocare il palladio di Costantinopoli attraverso un differente, e assai singolare, tipo iconografico, in cui la Vergine è raffigurata orante, con le braccia alzate in un gesto di preghiera ed intercessione, mentre il Bambino si erge al centro, circondato di luce, al di sopra della cassa sorretta da due figure maschili. Questo schema rimanda, più che all'*Hodigitria* così come è nota alla scienza moderna e alla devozione degli antichi, al tipo della Madonna orante con il Bambino raffigurato entro



FIG. 3 La folla raccolta in preghiera attorno all'Hodigitria attende il miracolo del volteggiare dell'icona, dettaglio di un'icona, tardo secolo XIV. Mosca, cattedrale dell'Assunzione al Cremlino

un medaglione, che sin dai tempi di Kondakov si interpreta come un'allegoria dell'Incarnazione e che, in modo ambivalente, si associa con un'icona in marmo che sovrastava in età bizantina il *metatorion* delle Blacherne. Quest'ultimo complesso era ben noto anche ai Latini per via della presenza di un'immagine miracolosa di fronte alla quale si compiva ogni venerdì il miracolo dell'elevazione del velo. Sebbene sia altamente probabile che quest'ultima effigie corrispondesse piuttosto allo schema della Vergine affettuosa o *Glykophilousa* (in merito l'icona di XI secolo al Sinai e l'affresco con santo Stefano minore realizzato nel 1196 nel romitorio di San Neofito a Cipro danno una testimonianza decisamente convincente), non è improbabile che il rilievo del *metatorion* e la protagonista del 'miracolo abituale' venissero frequentemente associati, se non confusi, nella percezione di fedeli e pellegrini⁷. L'*Orante* del *metatorion* non era infatti di minore dignità cultuale, in quanto veniva descritta come un'opera acheropita, come testimonia eloquentemente, nel secolo XII, l'anonomo del *Tarragonsensis* 55:

«Dunque questa icona marmorea della Madre di Dio, non fatta da mano d'uomo, ma realizzata per volontà divina, è tenuta, come è giusto, nel massimo onore; infatti dinanzi ad essa pendono continuamente tre lampade auree sempre accese. In effetti quella santa immagine della Madre di Dio non è dipinta con colori per mano di un artefice, né scolpita dalla tecnica degli uomini, bensì è realizzata nel marmo per virtù divina, col Figlio che generò la beata Vergine»⁸.

Il testo ha cura di distinguere l'icona «d'oro» (cioè dipinta su fondo dorato) protagonista dello svelamento prodigioso del venerdì dall'effigie marmorea del *metatorion* e mette in evidenza che vi era rappresentato anche il Figlio, verosimilmente entro un medaglione. D'altra parte, la rappresentazione in atteggiamento orante aveva il vantaggio di mettere in particolare risalto, attraverso l'enfasi sui suoi panneggi che ricadevano dalle spalle in molteplici pieghe a zig-zag, il *maphorion* di Maria, che era venerato come fondamentale reliquia mariologica proprio alle Blacherne. Questo a sua volta, in virtù della celebrità della visione di sant'Andrea il Pazzo (*Salòs*), po-

teva facilmente esser posto in rapporto con l'idea della protezione sulla città di Costantinopoli, che la più tarda iconografia russa (forse ispirata da modelli bizantini) evoca proprio con l'immagine della Vergine orante sotto la reliquia del *maphorion* dispiegata sopra di lei. Di questi temi si è d'altra parte alimentato lo schema occidentale della *Madonna della Misericordia*⁹.

Va detto tuttavia che, nella maggior parte dei casi, l'Orante col Bambino nel medaglione tende ad essere rappresentata a figura intera, conformemente all'originale marmoreo delle Blacherne, mentre la variante a mezza figura si diffonde più tardi, in modo particolare in relazione a un ulteriore fenomeno di culto costantinopolitano, la Vergine invocata come «fontana foriera di vita» nel santuario suburbano della Zoodochos Pigi¹⁰. Probabilmente in questo caso la relazione iconografica era giustificata dall'associazione dell'immagine con un *hagiasma* e con l'acqua lustrale sia nel *metatorion* che nel nuovo luogo santo. D'altra parte, quest'ultimo si poneva inevitabilmente in competizione proprio col monastero degli *Hodegoi*, che era stato frequentato sin da tempi relativamente antichi (al più tardi a partire dalla seconda metà del secolo IX), ancor prima che per la presenza dell'icona, per la sua sorgente miracolosa, a cui si attribuiva la facoltà di restituire la vista ai ciechi.

La storia del sito corrisponde a un processo di progressiva sostituzione di un originario culto idrico con la venerazione per un'immagine religiosa, elevata al ruolo di protettrice particolare di Costantinopoli e attribuita al pennello dell'evangelista Luca, senza che questo abbia tuttavia implicato l'abbandono dell'*hagiasma*, di cui si trova notizia ancora nel *Logos diegematikos*, un testo del secolo XV pubblicato da Christine Angelidi: questo era collocato in un ambiente ipogeo sotto la chiesa e, apparentemente, continuava ad essere coinvolto nelle pratiche di devozione dei fedeli dell'*Hodigitria*, probabilmente nella forma del bagno rituale, in analogia con quanto avveniva alle Blacherne e alla Zoodochos Pigi. Di fatto, mentre i devoti dell'icona portavano con sé come benedizione un po' d'olio delle lampade che le ardevano dinanzi, l'acqua era riservata ai malati, che immergendosi in essa o bevendola riottenevano la salute¹¹. Gli *Hodigoi*



FIG. 4 La Madonna d'Itria nell'omonima chiesa di Messina, incisione (da P. SAMPERI, *Iconologia della gloriosa Vergine*)

erano letteralmente le 'guide' che accompagnavano i non vedenti e li aiutavano a bagnarsi nella sorgente miracolosa: col tempo, nel corso dei secoli XI e XII, era stata data loro una struttura istituzionale più precisa attraverso l'inquadramento in una *diakonia*, una confraternita composta da uomini e donne che, di pari passo con l'accrescersi del culto verso l'icona, acquistò una visibilità sempre maggiore. Sappiamo che i suoi membri appartenevano all'*élite* cittadina e che erano percepiti, in virtù del loro ruolo di 'servitori' dell'icona e del loro coinvolgimento nella processione del martedì, come persone venerabili: un testo russo del secolo XV arriva a descriverli come «la tribù di san Luca», ossia come discendenti dell'evangelista e isapostolo a cui si attribuiva l'autografia dell'immagine¹². L'icona costantinopolitana del 1400 circa al British Museum, che fa dell'*Hodegetria* la protagonista delle processioni trionfali della «Festa dell'Ortodossia» realizzate in occasione della restituzione del culto delle immagini, va anche oltre, raffigurando due angeli-portatori ai suoi fianchi,

vestiti con l'abito rosso e lo zucchetto rotondeggiante tipico degli *Hodigoi*¹³.

A titolo di ipotesi, si può immaginare che l'affinità funzionale dei tre santuari degli *Hodigoi*, delle Blacherne e della Zoodochos Pigi abbia favorito, in età tardobizantina, la confusione iconografica delle icone che vi erano rispettivamente associate. Si può ragionevolmente pensare che nelle località più decentrate che guardavano agli usi di Costantinopoli come un modello da imitare sia capitato che l'*Hodighitria*, l'*Orante* del *metatorion* o la «Vergine foriera di vita» abbiano finito per sovrapporsi. Se accettiamo quest'idea, possiamo forse spiegarci meglio come sia stato possibile che nell'abside di una chiesetta duecentesca nella remota Mani che porta l'intitolazione di «Agitria» (evidente storpiatura di *Hodigitria*) sia stata raffigurata una Madonna orante a mezza figura col Bambino nel medaglione¹⁴. Parimenti, non è da escludere che qualche icona caratterizzata da un analogo schema abbia potuto esser venerata in qualche villaggio sotto la denominazione di *Hodigitria*.

Se si potesse affermare che sono stati i profughi greci e albanesi in Italia meridionale ad introdurre il culto della *Madonna d'Itria* in Sicilia e altrove, avremmo facile gioco a dedurre che la curiosa composizione, di cui si meravigliava il Panciroli, fosse ispirata da qualche icona traslata dalle coste del Peloponneso all'indomani della conquista ottomana. L'effigie venerata nella chiesa dell'Itria a Messina (fig. 4), a noi nota dall'incisione pubblicata nel Seicento dal gesuita siciliano Placido Samperi¹⁵, farebbe pensare a una sorta di immagine incorniciata, ossia a un'icona secondo il tipo della Zoodochos Pigi incastonata entro una cornice figurativa, capace di attribuirle, attraverso la rappresentazione della cassa sorretta da due monaci, una dimensione narrativa: in tal modo, si potrebbe pensare, veniva cristallizzata in una singolare composizione l'idea della traslazione dall'Oriente, associata in tutta una serie di tarde leggende a due pii monaci greci, che sarebbero riusciti a portare in salvo l'*Hodighitria* stessa o qualche sua fedele replica. Se questo di Messina fosse davvero l'archetipo, si potrebbe facilmente concludere che la razionalizzazione figurativa operata dai pittori del Cinque e Seicento, come Alessandro Allori, Antonello Riccio

o Bernardo Strozzi, nelle cui opere l'ormai incomprensibile medaglione sul grembo di Maria sparisce a vantaggio della rappresentazione del Bambino stante in atto di benedizione, sia stata la naturale reazione a uno schema iconografico bizantino giudicato troppo poco conforme ai moderni principi della mimesi pittorica¹⁶.

In realtà le cose sono andate diversamente. La sapiente messinscena dell'icona all'interno di una cornice figurativa con la cassa e i due calogeri, testimoniata dall'incisione del Samperi, mirava in realtà ad armonizzare visivamente l'effigie orientale con una tradizione iconografica che in Sicilia era già radicata da almeno un paio di secoli. Un affresco risalente al 1450 circa, oggi nel Museo Diocesano di Palermo ma originariamente nella chiesa di Santa Maria dell'Itria o «della Pinta» a Palermo, testimonia del perdurare del tipo bizantineggiante con la Madonna orante e il Bambino nel medaglione, trasformato per l'occasione in una mandorla luminosa, nonostante l'esecuzione in uno stile decisamente rinascimentale¹⁷. L'opera è purtroppo frammentaria, ma è probabile che originariamente facesse parte di una composizione più ampia, comprendente anche la cassa e i trasportatori, così come ci è nota da almeno due opere che, per quanto si può giudicare dalle caratteristiche stilistiche, si dovrebbero poter datare entro l'ultimo quarto del secolo XIV: si tratta nella fattispecie di una pittura murale nella cattedrale di Agrigento (fig. 5)¹⁸ e di un affresco staccato, oggi nell'Istituto d'Arte G. Bonachia di Sciacca, già nella locale Badia Grande, un monastero benedettino fondato dal conte Guglielmo Peralta nel 1371 e costruito nel corso degli anni Ottanta del Trecento, per il quale ci è testimoniata una delle più antiche intitolazioni a «Santa Maria de Itria» (fig. 6)¹⁹.

In queste due importantissime testimonianze, sinora poco sfruttate dagli studiosi del culto dell'*Hodighitria*, appare evidente che i due portatori non sono monaci. Come si è detto, le tradizioni cinque-seicentesche parlano inequivocabilmente di «calogeri», termine di origine greca che designa, a mo' di vezzeggiativo (si parla infatti di «buoni vecchi»), i monaci o gli eremiti di rito bizantino. Due di questi calogeri si sarebbero premurati di portare in salvo l'effigie costantinopolitana (o una sua altrettanto venerabile copia)

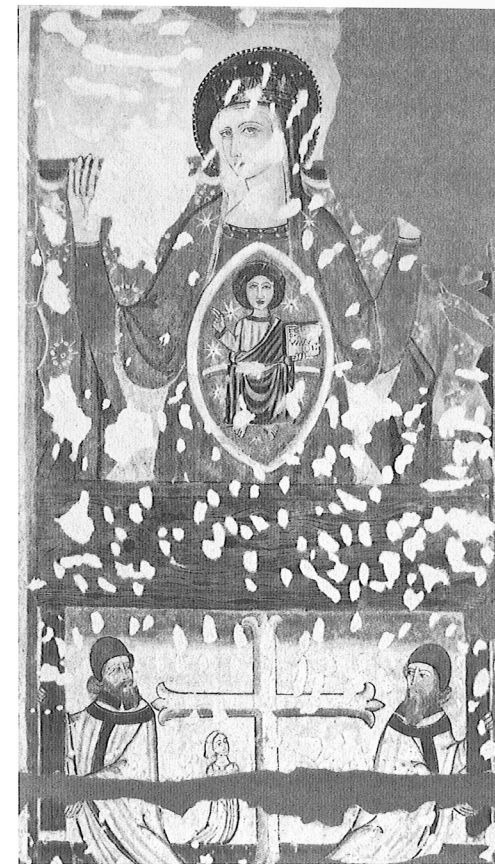


FIG. 5 *Madonna d'Itria*, pittura murale, ultimo quarto del secolo XIV. Agrigento, Cattedrale

da Costantinopoli o da qualche altra città dell'antico Impero, affrontando indicibili insidie e calamità, tra cui un naufragio poco al largo delle coste italiane. Questa è segnatamente la storia che compare, riccamente elaborata, nel falso documento redatto dal clero barese per avvalorare l'autenticità dell'icona quattrocentesca dell'*Odighitria* venerata nella cripta della cattedrale e probabilmente per cercare di intercettare a proprio vantaggio i pellegrini che si affollavano, pochi metri più avanti, presso la tomba del confessore Nicola. Nelle tavole cinquecentesche di Polistena e del Museo di Capodimonte a Napoli²⁰, nel dipinto di Bernardo Strozzi a Rapallo²¹ così come nelle varie rappresentazioni siciliane²² si riconoscono figure che indossano una sorta di lungo saio scuro con una sorta di *koukoulion* e si distinguono in particolare per il fatto che portano



FIG. 6 *Madonna d'Itria*, pittura murale, già nella Badia Grande di Sciacca. Sciacca, Istituto d'Arte G. Bonachia

una lunga barba. Tali erano i tratti distintivi di questi due personaggi anche nelle messinscene popolari della *Madonna d'Itria* che, fino al secolo XIX, avevano luogo in diverse località della Sicilia. Il folklorista Giuseppe Pitre fece in tempo ad osservare e descrivere quella che si svolgeva a Palazzolo Acreide il primo martedì dopo Pasqua:

«L'arca sulla quale si erige il simulacro è al solito di tutte le immagini dell'Odigitria, infissa sulle spalle di due Calogeri: l'uno dalla barba prolissa, dalla testa calva, dalle sembianze asceticamente severe, l'altro di barba corta, di occhi vivaci, di aspetto passionato e soave; calogeri ignoti, i quali però in Palazzolo sono battezzati per San Bastante e Sant'Aiutante e nella Contea coi nomi non meno bizzarri di Santo Va e Santo Vieni»²³.

Quest'ultima osservazione pone in evidenza come, nella percezione comune, l'identità dei due personaggi fosse tutt'altro che definita; al contrario, i nomignoli scherzosi con cui erano designati alludevano piuttosto al loro ruolo specifico all'interno di un rito processionale, che

idealmente traeva ispirazione dalla cerimonia costantinopolitana del martedì. Senz'altro si può dire che tali usi furono rivitalizzati dai profughi greci e albanesi giunti in Italia meridionale a seguito dell'occupazione ottomana del Peloponneso e che una singolare rivitalizzazione ebbe luogo a Napoli con la fondazione del monastero femminile di Santa Maria di Costantinopoli nel 1603, il cui compito era di onorare l'*Hodigitria* ogni martedì «secondo la regola di santa Pulcheria» (l'imperatrice a cui, sin dal XIV secolo, si era attribuita la fondazione del monastero degli *Hodegoi*)²⁴. È difficile dire se si trattò semplicemente di un *revival* o se già precedentemente alla caduta della capitale bizantina, nel Tre e Quattrocento quando si incontrano le più antiche intitolazioni di chiese e altari a «Santa Maria de Itria» (segnatamente a Napoli, Catania, Sciacca e Palermo)²⁵, si erano sviluppate forme rituali ispirate dalla famosa, e in Italia sicuramente ben nota, processione settimanale dell'*Hodegetria*.

Quello che si può dire è che i due dipinti di Agrigento e Sciacca non sembrano contenere alcuna allusione evidente alle più tarde leggende di traslazione. Rispetto alle immagini tarde manca infatti il riferimento al paesaggio e alla veduta della costa col naufragio della nave dei due calogeri. I due portatori, inoltre, condividono con i monaci ortodossi solo il fatto di portare lunghe barbe, ma per il resto recano un abbigliamento che riecheggia genericamente quello di chierici secolari: indossano infatti una sorta di dalmatica chiara, che ad Agrigento è anche coperta con una specie di stola, mentre il capo è coperto da una specie di zuccotto rotondeggiante, grigio o nero. Il loro movimento non è quello concitato di due fuggiaschi, bensì quello attentamente concertato di due uomini di Chiesa che partecipano a un rito: viene enfatizzato il dinamismo dei loro corpi, rappresentati in modo perfettamente speculare, con gli sguardi che si incrociano vicendevolmente, nell'atto di sorreggere la cassa in cui è riposta l'effigie mariana non direttamente sulle spalle, bensì per mezzo di due aste che agevolano il trasporto. Infine, nello spazio intermedio si erge, piuttosto enigmaticamente, un'ampia croce aniconica, di cui si fa fatica a comprendere la funzione e il significato e che,

non sorprendentemente, è stata eliminata dalle rappresentazioni successive.

Come si è detto, la provenienza dell'affresco di Sciacca dalla Badia Grande (e più precisamente dal refettorio) testimonia dell'associazione *ab antiquo* di questo tipo di composizione con l'intitolazione alla *Madonna d'Itria*. Del dipinto di Agrigento, che decora un pilastro della chiesa cattedrale, si può immaginare che sia stato realizzato su iniziativa di una donatrice privata, che si è fatta rappresentare in ginocchio ai piedi della croce e che evidentemente aveva motivi personali, legati ai propri orientamenti devozionali, per promuovere questo tipo di immagine. Il modo in cui quest'ultima è stata costruita sul piano iconografico testimonia al contempo la fascinazione per le celebri icone di Costantinopoli e la confusione che circolava circa la loro identità leggendaria e il loro aspetto; ma può darsi che la *contaminatio* visiva tra *Madonna delle Blacherne* e *Hodegetria* fosse intenzionale e che un tale schema permettesse di alludere in modo sintetico ai vari palladii della capitale bizantina. Ciò che viene evocato non è tuttavia l'episodio di traslazione che gli osservatori più tardivi vollero riconoscere nell'immagine, bensì un contesto rituale, quello della solenne traslazione del martedì, che si sapeva scandire in modo così peculiare la vita urbana di Costantinopoli. Di questo testimonia eloquentemente non solo la presenza delle aste fissate alla cassa, che suggerisce la forma di un mobile processionale, ma anche il dettaglio dello zuccotto rotondeggiante, che contraddistingueva gli *Hodigoï* ed era fedelmente riprodotto nelle raffigurazioni pittoriche.

Questo dettaglio ci permette, se non altro, di formulare un'ipotesi circa l'origine dell'immagine della *Madonna d'Itria*. L'intento era di evocare la celebre processione, senza tuttavia che si avesse una conoscenza precisa delle sue modalità di messinscena. In tal senso, la strana croce disposta al di sotto della cassa può interpretarsi come il residuo figurativo di un'immagine che, percepita come incomprensibile, è stata riformulata in modo completamente diverso: di fronte a una rappresentazione come quella dell'affresco di Arta o dell'icona di Mo-

sca, gli artisti siciliani hanno reagito trasformando il corpo del portatore disposto a mo' di croce in una croce vera e propria. Quand'anche i pittori fossero stati informati delle specificità rituali del corteo settimanale costantinopolitano e della presenza dell'unica persona che procedeva con le mani distese, con l'enorme fardello sulle spalle, probabilmente si rendevano conto che gli osservatori occidentali avrebbero avuto difficoltà a capire che si trattava di una processione. Al fine di trasmettere il messaggio in modo efficace, duplicarono gli *Hodigoï*, attribuendo loro un abbigliamento in grado di rivelare il loro *status* di persone consacrate, accompagnato da elementi più esotici, come la barba, che era vista come tratto distintivo del clero bizantino, o lo zuccotto, che rimandava più direttamente all'aspetto materiale dei servi dell'*Hodigitria*. Quindi li disposero in modo tale da rendere chiaro che erano impegnati, secondo modalità facilmente riconoscibili, nel trasporto di un'icona caricata su un apposito mobile processionale, attraverso una disposizione simmetrica e col corpo caricato di tensione dinamica.

Dalla perdita di consapevolezza del significato originario dell'immagine si è sviluppata, nel corso dei secoli successivi, l'ampia messe di leggende che l'ha voluta interpretare come illustrazione della prodigiosa fuga dell'*Hodigitria* e delle sue numerose repliche dai territori sotto occupazione ottomana, sulla quale, nel corso del Seicento, anche molti eruditi hanno a lungo discettato. Alcuni di essi, come Domenico e Carlo Magri, autori di un sofisticato dizionario delle cose sacre, giunsero a una conclusione analoga a quella esposta in questo articolo, ossia che si fosse trattato di un colossale fraintendimento iconografico:

«La si dipinge solitamente sopra un'arca portata sulle spalle da due calogeri – cioè due monaci greci – nello stesso modo in cui ogni martedì veniva condotta processionalmente per la città di Costantinopoli... Per questo la gente ha cominciato a illazionare che la si dipinga così perché tale immagine dell'Itria sarebbe giunta a Bisanzio trasportata per mare entro un'arca e sarebbe poi stata scoperta da due monaci greci»²⁶.

- ¹ O. PANCIROLI, *Tesori nascosti dell'alma città di Roma, con nuovo ordine ristampati, et in molti luoghi arricchiti*, Roma 1625, p. 377.
- ² Sul culto e l'iconografia della *Madonna d'Itria* mi permetto di rinviare a una serie di miei contributi: M. BACCI, *La Panayia Hodighitria e la Madonna di Costantinopoli*, in «Arte cristiana», 84 (1996), pp. 3-12; ID., *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa 1998, pp. 403-420, e soprattutto ID., *The Legacy of the Hodegetria: Holy Icons and Legends between East and West, in Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. by M. Vassilaki, Aldershot 2005, pp. 321-336.
- ³ Sul culto dell'*Hodegetria* e la processione settimanale cfr. soprattutto Chr. ANGELIDI, T. PAPAMASTORAKIS, *The Veneration of the Virgin Hodegetria and the Hodegon Monastery*, in *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art. Catalogo della mostra, Atene, Museo Benaki, 2000*, a cura di M. Vassilaki, Milano e Atene 2000, pp. 373-387; A.M. LIDOV, *The Flying Hodegetria. The Miraculous Icon as Bearer of Sacred Space, in The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance. Papers from a Conference held at the Accademia di Danimarca in collaboration with the Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte), Rome 31 May – 2 June 2003*, ed. by E. Thuno and G. Wolf, Rome 2004, pp. 273-304; I. ŠALINA, *Relikvii v vostočnoxristianskoj ikonografii*, Moskva 2005, pp. 243-274; V.B. PENTCHEVA, *Icons and Power. The Mother of God in Byzantium*, University Park, Pennsylvania 2006, pp. 109-143.
- ⁴ Vedi adesso l'ampia discussione in M. ACHEIMASTOU-POTAMIANOU, *H Blaxēpva της Άρτας. Τοιχογραφίες*, Athēnai 2009, pp. 81-93.
- ⁵ Chr. ANGELIDI, T. PAPAMASTORAKIS, *The Veneration*, cit., p. 381; A.M. LIDOV, *The Flying Hodegetria*, cit., pp. 275-277.
- ⁶ M.P. DI DARIO GUIDA, *Icone di Calabria e altre icone meridionali*, Soveria Mannelli 1992, p. 36 e fig. 12.
- ⁷ Sull'icona delle Blacherne cfr. V. GRUMEL, *Le «miracle habituel» de Notre-Dame des Blachernes à Constantinople*, in «Échos d'Orient», 30 (1931), pp. 129-146; O.E. ETINHOF, *Obraz Bogomateri. Očerki vizantijskoj ikonografii XI-XIII vekov*, Moskva 2000, pp. 127-156; Chr. ANGELIDI, T. PAPAMASTORAKIS, *Picturing the Spiritual Protector: From Blachermitissa to Hodegetria*, in *Images of the Mother of God*, cit., pp. 209-223; V.B. PENTCHEVA, *Icons and Power*, cit., pp. 145-163.
- ⁸ K.N. CIGGAAR, *Une description de Constantinople dans le Tarragonensis 55*, in «Revue des études byzantines», 53 (1995), pp. 117-140, in part. p. 139.
- ⁹ Chr. BELTING-IHM, *Sub matris tutela. Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna*, Heidelberg 1975.
- ¹⁰ N. TETERIATNIKOV, *The Image of the Virgin Zoodochos Pege: Two Questions Concerning Its Origin*, in *Images of the Mother of God*, cit., pp. 225-238; Rh. ETZEOGLOU, *The Cult of the Virgin Zoodochos Pege at Mistra*, ivi, pp. 239-249.
- ¹¹ Chr. ANGELIDI, *Un texte patriographique et édifiant: le 'discours narratif' sur les Hodegoi*, in «Revue des études byzantines», 52 (1992), pp. 113-149, in part. p. 149.
- ¹² A.M. LIDOV, *Miracle-Working Icons of the Mother of God*, in *Mother of God*, cit., pp. 46-57, in part. p. 53.
- ¹³ D. KOTOULA, *The British Museum Triumph of Orthodoxy Icon*, in *Byzantine Orthodoxies. Papers from the Thirty-sixth Spring Symposium of Byzantine Studies, University of Durham, 23-25 March 2002*, ed. by A. Louth and A. Casiday, Aldershot 2006, pp. 121-130.
- ¹⁴ N.V. DRANKAKIS, *Βυζαντινές εκκλησίες της Μέσας Μάνης*, Athēnai 1995, p. 238, fig. 13 e tav. 54.
- ¹⁵ P. SAMPERI, *Iconologia della Gloriosa Vergine Madre di Dio protettrice di Messina*, Messina 1644, tavola tra pp. 491 e 492.
- ¹⁶ Sulla tarda iconografia della *Madonna d'Itria* cfr. T. PUGLIATTI, *La Vergine Odigitria di Alessandro Allori. Vicenda critica e iconologia*, in *Scritti in onore di Vittorio Di Paola*, Messina 1985, pp. 238-308, e la versione ampliata dello stesso articolo in *Modelli di lettura iconografica. Il panorama meridionale*, a cura di M.A. Pavone, Napoli 1999, pp. 159-176.
- ¹⁷ M.C. DI NATALE, *Il Museo diocesano di Palermo*, Palermo 2006, pp. 47-48; G. TRAVAGLIATO, *Icona graece, imago latine dicitur. Culture figurative a confronto in Sicilia, in Tracce d'Oriente: la tradizione liturgica greco-albanese e quella latina in Sicilia*, a cura di M.P. Di Natale, Palermo 2007, pp. 41-60.
- ¹⁸ F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma 1969, pp. 60-66; P. SANTUCCI, *La produzione figurativa in Sicilia dalla fine del XII secolo alla metà del XV*, in *Storia della Sicilia*, Napoli 1981, vol. V, pp. 139-230, in part. pp. 162-163 e fig. 19; M. BACCI, *The Legacy*, cit., p. 330; L. BUTTA, *Per una rilettura degli affreschi medievali della cattedrale di Agrigento: tra bizantinismi e linguaggio locale*, in *El Romànic i el gòtic desplaçats. Estudis sobre l'exportació i les migracions de l'art català medieval*, ed. a càrrec de R. Alcoy i P. Ber-seran, Barcelona 2007, pp. 55-69.
- ¹⁹ M. CIACCIO, *Sciacca. Notizie storiche e documenti*, Sciacca 1900, p. 33; I. SCATURRO, *Storia di Sciacca e dei comuni della contrada sacense fra il Belice e il Platani*, Sciacca 1926, vol. II, pp. 528-529; L. BUTTA, *Per una rilettura*, cit., pp. 55-69.
- ²⁰ M.P. DI DARIO GUIDA, *Icone di Calabria*, cit., p. 201.
- ²¹ G. ALGERI, *Una Madonna Odigitria ritrovata e altre testimonianze per la prima attività di Bernardo Strozzi*, in «Studi di storia dell'arte», 3 (1992), pp. 159-180.
- ²² Tra cui, ad esempio, il dipinto cinquecentesco in Santa Maria Assunta a Faro Superiore (F. ALIZIO, *Un paese distrutto*, Messina 1933, pp. 73-76), le tre *Madonne d'Itria* di Antonello Riccio (F. CAMPAGNA CICALA, G. BARBERA, C. GIOLINO MAUGERI, *Opere d'arte restaurate 1980-1985*, Messina 1986, pp. 63-68) e la tela da San Nicolò dei Greci a Messina (F. CAMPAGNA CICALA, *Terremoto di Messina. Opere d'arte recuperate*, Messina 1998, p. 51).
- ²³ G. PITRE, *Spettacoli e feste popolari siciliane*, Palermo 1881, pp. 63-66.
- ²⁴ M. BACCI, *The Legacy*, cit., pp. 328-329.
- ²⁵ Ivi, p. 327.
- ²⁶ *Hieroglexicon, sive sacrum dictionarium, auctoribus Domenico Macro Melitensi et Carolo eius fratre*, Romae 1677, p. 310.